

## Tre fasi della letteratura cinese contemporanea

La letteratura del Novecento in Cina presenta in apparenza grandi cesure, così come la sua configurazione storiografica: fine dell'Impero, regime maoista, avvento delle riforme denghiane. In realtà, se è innegabile l'impatto sulla creazione letteraria dei grandi eventi storici e politici e dei sommovimenti ideologici e sociali, vanno tuttavia colte le numerose continuità nella discontinuità, gli eterni ritorni, la coesistenza dialettica di tradizione e modernità in ciascuna fase, l'osmosi culturale e artistica che attraversa e viola tali cesure.

Nella complessità del percorso letterario degli ultimi cento anni, si possono evidenziare fasi più "dialogiche", in cui il pensiero e l'arte cinesi sono entrati più in contatto, "contaminandosi", con tendenze e culture "altre": lungi dall'esprimere dunque una sintesi onnicomprensiva e cronologicamente completa, si intende qui evidenziare queste fasi, senza ignorare che esse alimentarono e a loro volta furono alimentate da elementi appartenenti a periodi di maggiore chiusura e autoreferenzialità del sistema letterario. Si accennerà alle analogie e dissimmetrie che legano la fase di feconda apertura della Cina nei primi decenni del secolo scorso – comunemente sintetizzata con l'espressione letteratura del Quattro maggio<sup>1</sup> – e la cosiddetta Nuova Era (che coincise con l'apertura riformista post-Mao, negli anni '80 del XX secolo); per poi suggerire al lettore qualche annotazione sulla svolta che la letteratura cinese contemporanea ha compiuto a partire dall'ultima decade del Novecento: all'impegno morale e al culturalismo delle prime due fasi, è subentrato un processo di globalizzazione e commercializzazione della letteratura, che, grazie anche alle spinte individualistiche, all'egemonia di tecnologia e nuovi media, all'ipertrofia del mercato e al risveglio di un neonazionalismo culturale, ha condotto all'attuale variegato e controverso panorama.

Per gran parte del Novecento la Cina vide e utilizzò la letteratura come modalità sia di rappresentazione sia di trasformazione di se stessa e delle proprie aspirazioni nazionali e sociali. Perduto il suo ruolo di naturale elemento costitutivo del sistema politico (con l'abolizione nel 1905 degli esami imperiali, sistema di reclutamento nei vari livelli dell'amministrazione imperiale), il letterato del primo Novecento trovò una sua collocazione attiva e simbolica nelle forme associative e nel networking rappresentato dalle società letterarie (PESARO: 2009, 700), nella redazione di riviste (spesso ispirate a specifiche correnti e teorie), nella traduzione di opere da tutte le letterature mondiali e nella partecipazione ai dibattiti culturali e politici del tempo. Una profonda affinità sociale e culturale tra giovani studenti di questa generazione (spesso formati in Giappone o, in minor misura, in Occidente) determinò il sorgere di una classe intellettuale aperta alle influenze esogene, impregnata da un lato di nazionalismo e dall'altro di cosmopolitismo culturale, che impresse un'allure più internazionale e a volte sperimentale alla creazione letteraria precedente la fondazione della Repubblica popolare cinese (1949).

Nei primi anni del secolo scorso, la straordinaria proliferazione delle riviste letterarie (fenomeno che, *mutatis mutandis* raggiunse un nuovo picco negli anni '80 e caratterizza tuttora il modello di produzione e consumo letterario cinese) e il progressivo allargarsi del bacino di lettori a un pubblico urbano mediamente alfabetizzato e colto favorirono da un lato la pubblicazione seriale di romanzi di genere che incontravano il gusto romantico (romanzi "delle anatre mandarinate e farfalle") o d'indagine (i cosiddetti "retroscena oscuri", filone paragonabile ad alcune forme di romanzi del crimine). Dall'altro, in questa tendenza generale sviluppatasi nelle maggiori

città e nella capitale Pechino, si innestò la grande elaborazione politico-culturale promossa da buona parte dell'élite colta, il Movimento del Quattro maggio, i cui potenti vettori furono una radicale riforma linguistica (il passaggio dalla lingua letteraria di epoca imperiale, *wenyan* 文言, riservata ai generi elitari, a una forma vernacolare più vicina al parlato, il *baihua* 白话) e l'adozione di ideali democratici e di modernità spesso identificata nella superiorità economica e politica delle nazioni occidentali. Lo scontro/incontro di civiltà sin dalla metà del secolo precedente aveva infatti innescato nella élite cinese dinamiche di emulazione e sfida, nel duplice tentativo di far progredire il paese sul piano del prestigio internazionale, a livello socioeconomico, ma anche scientifico e culturale.

Ciò si tradusse, in questa fase di accesa vivacità, in un'accentuata eterogeneità di stili, e nell'adozione di tecniche narrative e poetiche che meglio rappresentassero l'impulso soggettivo/rivoluzionario che pervadeva la cultura e la società del tempo. Se in passato gli studiosi hanno sopravvalutato l'iconoclastia e il rifiuto della tradizione, l'importanza dello stimolo esterno proveniente dalle letterature occidentali è oggi riportata nell'alveo di una evoluzione soprattutto endogena, che attinse in realtà dalla tradizione, per creare, semmai, un immaginario condiviso o comunque comparabile con altre civiltà del mondo, definendo la generazione di autori del Quattro maggio come "radical comparatists" (D. WANG: 2015, xv). Una sorta di "criticismo di genere" (per usare l'espressione di BACHTIN: 1979, 447) destrutturò la gerarchia delle categorie letterarie in favore della narrativa, suscitando nondimeno una profonda innovazione anche in poesia, il genere più prestigioso nella storia letteraria cinese, e nel teatro. La fine dell'Impero e la formazione di uno stato repubblicano – proteso verso la modernizzazione ma travagliato dal peso del passato, da divisioni e guerre interne, da un'endemica crisi economica, nonché dalla presenza di potenze coloniali che ne occupavano e gestivano spazi vitali (tra cui ampie zone della fiorente città di Shanghai) – furono il contesto storico e in qualche misura la causa di questa irripetibile stagione letteraria nella quale si evidenziarono nuove forme espressive: la sperimentazione del racconto, espressione di

istanze individuali (rappresentazione del *xiao wo* 小我, "piccolo io" o soggetto individuale) contro il consolidato modello del grande romanzo scandito da capitoli e paragrafi ben identificati (*zhanghui* 章回) e la nascita di una poesia moderna svincolata dai dettami formali, che avevano vincolato la versificazione classica con un preciso codice estetico ed etico, riservato all'élite mandarinale.

Solo per citare alcuni esempi paradigmatici, i racconti dello scrittore-icona della Cina moderna, Lu Xun 鲁迅 (1881-1936), spiccano per il linguaggio affilato e allegorico, e per la profondità dell'indagine socio-psicologica. Dal cannibalismo simbolico di "Diario di un pazzo" (Kuangren riji 狂人日记, 1918) all'amara impasse delle figure di intellettuali o contadini impigliati nella paralisi storica e nel dilemma identitario nazionale, Lu Xun trasse ispirazione in particolare dalla letteratura russa per parodiare e reinventare generi letterari tradizionali, destabilizzando ironicamente l'autorevolezza del narratore, e introducendo, per la prima volta, personaggi medi, umili, nel ruolo di protagonisti; altrimenti, un soggettivismo romantico, derivato dalla fusione tra l'atteggiamento poetico, lo stile del saggio personale e tecniche freudiane, caratterizza la narrativa di Yu Dafu 郁达夫 (1896-1945) e Guo Moruo 郭沫若 (1892-1978), così come nella bellezza architettonica, pittorica e musicale della poesia di Wen Yiduo 闻一多 (1899-1946) si ritrovano da un lato la ricerca di perfezione formale dall'altro il senso tragico di poeti sia occidentali sia cinesi d'epoca Tang. Negli anni '30 la tradizione del romanzo si rinnovò con Lao She 老舍 (1899-1966), abile narratore dagli influssi dickensiani, che, mantenendo le distanze dall'incipiente egemonia del realismo critico, seppe infondergli una dimensione psicologica più individuale, incline all'umorismo, alla cura del piccolo dettaglio umano sul grande sfondo sociale, per esempio nel capolavoro *Xiangzi il cammello* (Luotuo xiangzi 骆驼祥子, 1937). Elementi del modernismo occidentale riecheggiano in poesia o nei racconti della "nuova sensazione", un filone narrativo fiorito nella città di Shanghai elevandola a metonimia e metafora della modernità. Non solo, la contaminazione si fece evidente anche in autori più vicini alla tradizione: il lirismo rarefatto e lo stile introspettivo alla Woolf di Fei Ming 废名

(1901-1967) si iscrive in una visione naturalistica di origine daoista e buddhista, sbiadendo i confini tra poesia e narrativa. E l'indugiare della tradizione si rinnova nei racconti pastorali, misti a moderna ironia, di Shen Congwen 沈从文 (1902-1988). Nell'ultimo scorcio del periodo, due scrittrici assai diverse tra loro, Xiao Hong 萧红 (1911-1942) e Zhang Ailing 张爱玲 (1920-1995), con opere dedicate rispettivamente alle tragiche sorti delle contadine del nordest e alla difficile emancipazione delle piccole borghesi di Shanghai, segnarono l'apice mai raggiunto prima, e forse tuttora impareggiabile, della scrittura femminile del Novecento.

Tutto questo rivela una capacità di assimilazione e reinvenzione che non rifiutò affatto il retaggio tradizionale e costruì, piuttosto, modelli significativi di eteroglossia culturale integrandovi elementi e suggestioni esotici, ampiamente introdotti tramite la traduzione nel primo arco di secolo. Lo sguardo di questi testi, per la prima volta concentrato sull'individuo, testimonia quella rivoluzione del sentire che fu il Movimento del Quattro maggio: si disegnava una nuova configurazione delle relazioni umane, incentrata su giovani uomini e donne agenti della transizione identitaria e di una forte espressione emotiva, costantemente in lotta/negoziazione con i potenti residui della società confuciana nella quale ancora indugiava la Cina. L'altro versante della loro produzione è la manifestazione di una cogente coscienza politico-sociale, il *da wo* 大我, un "grande io" inteso come soggetto collettivo. "The obsession with China" (Hsia: 1961) caratterizzò a lungo lo scrittore cinese: l'idea di ricoprire una missione storica nei confronti dei mali endemici del paese e il tentativo di identificare la debolezza del carattere nazionale sono tratti tuttora presenti in alcuni dei principali autori odierni, come Mo Yan, Yu Hua, Ma Jian, Yan Lianke (LOVELL: 2008, 19), sebbene in costoro alberghi un maggior distacco dal ruolo didascalico e paternalistico della voce autoriale. Sul piano linguistico, il *baihua*, rinnovato sulla base di una rimodulazione della lingua vernacolare storicamente appannaggio di teatro e narrativa, risentì spesso dello sperimentalismo e talora di calchi sintattici europeizzanti.

La progressiva politicizzazione del campo letterario, dovuta all'aggravarsi della situazione sia

nazionale sia internazionale e alla contrapposizione sempre più aspra tra Comunisti e Nazionalisti, sfociò nell'irrigidimento sancito dai *Discorsi su Arte e Letteratura* di Mao Zedong, un simposio tenuto nel 1942 che, fino a tutti gli anni '70 del secolo, impose forti limiti formali e ideologici alla creazione letteraria, in base all'etica-estetica del realismo socialista. Fu un trentennio difficile e spesso omologante per la letteratura, ma non mancano opere di rilievo, nella loro dimensione storico-sociale, come *La canzone della giovinezza* (Qingchun zhi ge 青春之歌, 1958) di Yang Mo 杨沫 (1915-1995), che attraverso il *bildung* dell'eroina comunista ridisegna e celebra la fondazione della Repubblica popolare nei termini del "romanticismo rivoluzionario" o i racconti di tormentata adesione alla nuova Cina di intellettuali come Ru Zhijuan 茹志鹃, Lu Wenfu 陆文夫 e Wang Meng 王蒙, poi riemersi nell'era letteraria post-Mao.

Nonostante alcuni autori riuscissero comunque a mantenere lo spirito riformista del Quattro maggio (per es. Zhao Shuli 赵树理, lo "scrittore contadino") tentando un difficile adeguamento ai rigidi canoni maoisti, una sorta di stasi caratterizza le forme letterarie del regime, pur fermentando clandestinamente un certo spirito di soggettivismo ribelle e creatività che emergerà solo alla fine del trentennio.

Per certi versi erede del Quattro maggio, che vide affermarsi uno spirito lirico (in parte rielaborato dalla



Lu Xun (1881-1936)

tradizione) in un contesto epico (D. WANG: 2015), fu il primo decennio seguito alla morte di Mao Zedong (1976): un periodo di straordinario fermento, denominato *wenhua re* 文化热 “febbre culturale”, in cui si produsse di nuovo il tentativo di gettare per la Cina le basi di una identità proiettata verso il mondo. Se il realismo socialista (o la sua versione parossistica denominata “romanticismo rivoluzionario”) e la visione strumentale della letteratura durante il maoismo determinarono un’ideologizzazione acuta della parola, neutralizzando ogni approccio soggettivo e sperimentale, tra la fine degli anni ’70 e i primi anni del decennio successivo, con l’avvento di una visione più ecumenica e ricettiva, si moltiplicarono gli intrecci e gli echi provenienti dalla cultura occidentale. Sorse così un’elaborazione complessa e spesso intellettualistica che fece fiorire soprattutto la poesia, il teatro e la narrativa breve. Si pensi alle prove dei “poeti oscuri” che gradualmente disciolsero la violenza dell’ideologia nella violenza di un’appropriazione trasgressiva e individuale della lingua. Come nel Quattro maggio, fu rivalutato il ruolo dei sentimenti, i linguaggi poetici vennero ricodificati in termini di una rappresentazione personale, interiore, della realtà. Il concetto di umanesimo e di soggettività, al centro della filosofia del tempo grazie alle teorizzazioni di Liu Zaifu 刘再复 (n. 1941) e Li Zehou 李泽厚 (n.1948), restituirono alla letteratura un ruolo egemone nella società. A differenza tuttavia del Quattro maggio, lo sguardo e la ricerca furono puntati, da allora in poi, verso il futuro, tesi a immaginare una modernità cinese autonoma, non più solo emulativa, bensì alternativa al modello eurocentrico (J. WANG: 1996, 48). Questa inclinazione dialettica favorì la narrativa della *xungen* 寻根, “ricerca delle radici”: una controversa rivalutazione dei valori tradizionali negati prima dal furore maoista e ora sfidati dal nuovo occidentalismo. Concetti del pensiero o dell’estetica antica, folklore, tradizione locale, dialetti furono ripresentati e sottoposti a un’analisi che tenesse conto della nuova posizione che la Cina auspicava occupare, in risposta sì all’invasione del modello economico-culturale occidentale, ma anche con forte intento e accento autocritico. Da un lato ne è esempio la “Trilogia dei re” di Acheng 阿城 (n.1949), in cui l’autore, attraverso le figure

simboliche del giocatore di antichi scacchi cinesi, il maestro controcorrente e il proto-ambientalista che combatte per salvare un albero secolare durante la Rivoluzione culturale, rivendica un modello di modernità fondato su valori di un umanesimo prettamente cinese; dall’altro il romanzo breve *Pa pa pa* (Ba Ba Ba, 1985) di Han Shaogong disegnava una geografia contraddittoria dei valori storicamente attribuiti alle comunità rurali. L’espressione “febbre culturale” indica dunque la volontà di ridare centralità all’essere umano come soggetto e oggetto di attività culturale, l’animata atmosfera mondializzante e la sete d’innovazione formale che contraddistinsero l’arena intellettuale in quegli anni. Se le decadi del Quattro maggio furono, per alcuni critici, emblema di una modernità ricercata e incompiuta, altri sostengono invece che per scelte stilistiche e criticismo sociale e storico, fu il maoismo a interpretare la vera modernità cinese, pertanto costoro definiscono la letteratura degli anni ’80 come effettivo approdo a un’esperienza già postmoderna, cogliendo nella “poesia oscura” (menglong shi 朦胧诗) e nella narrativa d’avanguardia i modelli espressivi tipici di quel fenomeno (YANG: 2002). Yu Hua 余华 (n. 1960), Ge Fei 格非 (n. 1964) e Su Tong 苏童 (n. 1963), in particolare, giovani scrittori della Cina sudorientale, esordirono con racconti e novelle il cui linguaggio surreale e spesso astruso e l’uso irrazionale della violenza, fisica e psicologica, sancivano l’estremo divorzio tra parola e significato, tra testo e realtà. Anche in questo caso dietro ai riconoscibili modelli di Kafka, Borges e Faulkner, si intravede una rielaborazione di schemi e suggestioni di origine interna: nel freddo cinismo dei racconti da entomologo di Yu Hua, o nella terribile allegoria del cannibalismo di Mo Yan 莫言 (n. 1955) ne *Il Paese dell’alcol* (Jiuguo 酒国 (1992), ritroviamo infatti l’implacabile critica di Lu Xun e l’espressionismo di Xiao Hong.

A modificare irreversibilmente il mondo letterario cinese e a porre fine all’idealismo della Nuova Era furono senz’altro i fatti tragici di Tian’an men del giugno 1989 e la conseguente accelerazione delle riforme economiche, che, con il sorgere di una letteratura commerciale sempre più slegata dalla politica, trasformarono la creazione in produzione letteraria e la ricezione in consumo. E tuttavia, la

vera frattura tra questa era intrisa d'umanesimo e culturalismo (in ciò simile per certi versi allo spirito del Quattro maggio) e gli anni '90 si consuma proprio nel fenomeno più dirompente e vistoso che suggellò quello stesso decennio, l'avanguardia, il cui valore metaforico di reiterazione astratta del trauma – evoca senza mai citarli orrori e violenze della Rivoluzione culturale (YANG: 2002) – si estingueva nella ripetizione concreta del trauma costituita dalla violenta fine della protesta studentesca. L'antitesi tra valori culturali e occidentalismo veniva dunque esautorata di ogni significato, laddove era il significante a sostituirsi ad esso.

L'esito fu una scrittura pacificata rispetto agli eccessi linguistici dell'avanguardia, e ancorata al quotidiano, come i primi romanzi di Yu Hua, e lo stile del neorealismo che si afferma nei primi anni '90. A cavallo tra queste due importanti decadi si pone la figura di Wang Shuo che ben rappresenta la crisi del modello illuministico e intellettualistico del XX secolo anticipando le tendenze del XXI, in cui la letteratura, stretta fra Stato e mercato, tentando di interloquire con entrambi, darà crescente risalto a una rappresentazione sempre più grottesca e fantasmagorica del reale, all'individualismo, alla liquidità crossmediale del testo fra riviste, cinema, TV, Internet e videogiochi. I suoi romanzi di giovani scapestrati, cinicamente dediti a sopravvivere nell'incipiente economia socialista di mercato, ponevano al centro il singolo e il suo rapporto conflittuale con se stesso, e con la società, separando dolorosamente ma definitivamente il *xiao wo* dal *da wo*.



Wang Shuo (1958 -)

La letteratura nazionale ha ricevuto un ulteriore suggello dal Premio Nobel conferito nel 2012 a Mo Yan (dopo quello assai controverso a Gao Xingjian 高行健 nel 2000, esule in Francia). I suoi romanzi da *Il clan del sorgo rosso* (Hong gaoliang jiazu 红高粱家族, 1987; trad. it.) al recente *La rane* (Wa 蛙, 2009; trad. it 2012) continuano a fornire immagini complesse e polifoniche della storia cinese moderna, in una interessante rivisitazione della narritività tradizionale.

Seppur più marginalmente, la pluralità degli stili e dei canali di diffusione attuali concede spazi anche all'introspezione e alla sperimentalità in ambito teatrale e poetico, con un arcipelago di autori e correnti operanti in sincronica dissonanza. In questa terza fase si è delineato il concetto di letteratura come "performance", atto saturo di personalismo e costantemente attento ai suoi esiti commerciali: dapprima la "letteratura dei teppisti" (*liumang wenxue* 流氓文学) di Wang Shuo 王朔 (n. 1958), la "scrittura del corpo" (*shenti xiezu* 身体写作) di autrici come Chen Ran 陈染 (n. 1962) e Lin Bai 林白 (n. 1958) che, a metà anni '90, oscillano tra privatezza e marketing (PESARO: 2009, 741); a questo esibizionismo letterario rispondono in parte anche opere di Yan Lianke 阎连科 (n. 1958) come *Servire il popolo* (Wei renmin fuwu 为人民服务, 2005; trad. it 2006) e il *Sogno del Villaggio dei Ding* (Dingzhuang meng 丁庄梦, 2005; trad. it. 2011), che sfidano o forse provocatoriamente invocano il suggello della censura con la satira sul Partito e lo scandalo dell'AIDS nelle campagne cinesi; sino alla formazione di un vero e proprio star-system di adolescenti scrittori milionari (Han Han 韩寒, Guo Jinming 郭敬明). Ancora, nella polifonia degli ultimi anni, vanno citati sostenitori di una letteratura "pura", equidistante da Stato e mercato, come lo scrittore ormai di culto Wang Xiaobo 王小波 (1952-1997), che si rifà in alcuni tratti a Calvino, e gli autori del gruppo *duanlie* 断裂 (letteralmente "rottura"), che rifiutano ogni legame con il contesto e la storia letteraria, sia cinese sia straniera, e ogni rapporto con la funzione commerciale della scrittura, criticando al contempo l'intellettualismo di certe tendenze passate come l'avanguardia. Questa nuova fase della letteratura appare quindi come una complicata rete di esplorazioni e proiezioni,

alla narrativa critica dei grandi scrittori come Yu Hua e Mo Yan, che affonda il dito nelle piaghe del reale con raffigurazioni paradossali e grottesche, si affiancano i fenomeni dell'evasione trans-mediale, il boom dei romanzi di genere (fantascienza, giallo, fantasy) – si pensi per esempio al successo di Mai Jia 麦家 (n.1964) con i suoi romanzi thriller – e, soprattutto, l'enorme fenomeno della letteratura in rete, che conta milioni di utenti e numerosissimi autori, una esplosione di generi e sottogeneri, tra cui spicca, per profondità di tematiche e successo di pubblico, il genere semifantastico e semistorico del viaggio spaziotemporale.

Va citata, infine, la contrapposizione sempre più dinamica tra il concetto di *sinicità* e *sinofonia*, ovvero è in atto un'ampia discussione sui margini e la definizione della letteratura cinese: da un lato la visione sino-centrica e nazionalistica della politica culturale di Pechino, dall'altro la poliedricità di scrittori di lingua o cultura cinese che scrivono invece fuori dalla Cina, una diaspora letteraria che comprende i dissidenti – Ma Jian, Gao Xingjian – e i

migranti – Yan Geling, Ha Jin, Dai Sijie, Xiaolu Guo, Qiu Xiaolong e Li Yiyun - per fare solo alcuni nomi importanti. Da questa dialettica probabilmente sortiranno nuove e ibride configurazioni letterarie nei prossimi anni.

Università di Venezia



Yiyun Lin (1972 - )

### Riferimenti bibliografici

- BACHTIN, MICHAÏL (1979), *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi.
- HSIA, C.T. (1961; 1999<sup>3</sup>), *A History of Modern Chinese Fiction*, Minneapolis, Indiana University Press.
- LOVELL, JULIA (2012), *Finding a Place: Mainland Chinese Fiction in the 2000s*, "The Journal of Asian Studies", 71:1, pp. 7-32.
- PESARO, NICOLETTA (2009), *Letteratura cinese moderna e contemporanea*, in G. Samarani e M. Scarpari, *Cina. Verso la modernità-Farrà*, Torino, Einaudi, vol. III, pp. 693-745.
- WANG, DAVID (2015), *The Lyrical in Epic Time: Modern Chinese Intellectuals and Artists Through the 1949 Crisis*, New York, Columbia University Press.
- WANG, JING (1996), *High Culture Fever: Politics, Aesthetics, and Ideology in Deng's China*, Berkeley, Los Angeles, Oxford, University of California Press.
- YANG, XIAOBING (2002), *The Chinese Postmodern: Trauma, and irony in Chinese Avant-garde Fiction*, Ann Arbor, University of Michigan Press.

1 Il Movimento del Quattro maggio nacque da una protesta studentesca di carattere politico nazionalista, in seguito alle decurtazioni territoriali subite dalla Cina con il Trattato di Versailles (1919). Passò quindi a definire una stagione sociale e culturale di rinnovamento, nazionalismo progressista e apertura internazionale. La definizione tuttavia può creare distorsioni, poiché per lungo tempo l'espressione Quattro maggio ha assunto una connotazione fortemente ideologica, legata alla storiografia comunista, che non rende giustizia alla complessità del discorso culturale e della produzione letteraria del periodo (dal primo decennio agli anni '40 del Novecento).